cine-oja n.5 El cine venezolano en la hora del tigre. Críticas: Profesión: Vivir, Ratón en ferretería, La graduación de un delincuente, Fitzcarraldo, La zona muerta, Doble de cuerpo, 2010, Los gritos del silencio, Identificación de una mujer, El misterio de Oberwald, Pasaje a la India. **Julio 1985 bs. 5**

cine-oja

Profesión: Vivir de Carlos Rebolledo: Avive el sexo y despierte.

PROFESION: VIVIR

Si **Ratón en ferretería** es un deliberado disfraz que pretende ser tomado por lo que representa sin lograr credibilidad, **Profesión: vivir** se plantea explícitamente como la exposición de la situación existencial de un cineasta, análogo, por tanto, al autor de la película que se está viendo. En **Profesión: vivir** no hay disfraz, sino infinitos ocultamientos.

En una feliz concatenación visual, que nos refiere frecuente y vivazmente el episodio conclusivo del suicidio fallido, el protagonista se mantiene al centro de la narración e incluso, concretamente, de la imagen: Claudio, cincuenta años, cineasta, con dificultades para escribir un guión y amante vocacional, simplificado, constantemente abandonado. Si es verdad que este grupo de informaciones se da paulatinamente y, en su volumen básico, requiere más o menos un tercio de la película para completarse, también lo es que los dos tercios restantes lo redundan, sin matizar ni profundizar. Si es verdad, en efecto, que la gran mayoría de las escenas están gratamente compuestas y mejor fotografiadas, cada una de ellas se mantiene al mismo nivel de información, comportamental y unívoca.

El hecho de ver a Claudio aparearse, con mayor o menor éxito sexual, a varias mujeres o supuestas tales, no pasa del valor cuantitativo. El enriquecimiento del personaje y de su contexto que podía derivarse de la confrontación con diferentes mujeres no se da, porque cada una de ellas no es sino una mujer —y luego una mujer más— a manipular, a hurgar o a colocar, según un mismo ritual fin en sí mismo. (Ritual, por cierto, asumido por la realización cinematográfica con ese mismo espíritu, llegando a hacerse francamente fastidiosa su recurrencia). Sin duda, no deja de tener gracia la candidez con la cual Claudio aparta suavemente de sí el cáliz de las dificultades que se presentan con cada una de ellas —un ruego, una disculpa, un quejido, igualmente amables, igualmente conciliadores—, pero tales dificultades no radican en personajes vivos, con condiciones y exigencias propias, sino que se presentan como accidentes de la naturaleza o, lo que es peor y a la vez sintomático, como si fueran los inevitables defectos de fabricación de una serie de muñecas.

Tomar en serio los personajes femeninos era la única manera de producir unos conflictos dolorosos e iluminantes en las situaciones amorosas y lograr así un mínimo de distanciamiento crítico frente a la infelicidad sentimental de Claudio. Pero la dinámica fecunda entre el interior y el exterior de la obra es ajena a **Profesión: vivir.** El autor de la película, al igual que su protagonista, se disculpa con una sonrisa gentil y cierra los ojos sobre el abismo oscuro que se interpone entre la dificultad concreta del vivir y su solución extrema y polar: la muerte, el suicidio. Muerte, por otra parte, intrascendente a su vez, reducida a una mezcla de coquetería con fuga mítica. Y no cabe duda que esta visión hace que las secuencias "suicidas" se perciban entre las más significativas de la película, pues bordean la ironía cáustica que permitiría a la historia trasmitir laceraciones reales.

Naturalmente, **Profesión: vivir** no es una película de amor(es) y este tema está estrechamente entretejido con el tema mayor de la crisis de creatividad. Las secuencias que se encargan de ubicar las condiciones concretas del ser cineasta de Claudio están resueltas con soltura: la filmación de la cuña, el taller de docencia, la chistosa confrontación final con el productor. Pero ¿por qué no decir la verdad? ¿Por qué inventar un productor cinematográfico en un país donde no los hay, donde el cineasta deambula con su proyecto en busca de financiamientos parciales, créditos y adelantos, corriendo todos los riesgos y asumiendo todos los roles? ¿Sería acaso menos dramático, menos significativo? ¿Reflejaría por ventura algunas elocuentes contradicciones de la moderna Venezuela? Allí se cae el primer aspecto de la problemática profesional de Claudio. El desarrollo del segundo aspecto, lo propiamente creativo, está a cargo de dos personajes imaginarios, unos fantasmas burlones acertadamente encarnados por los mismos actores que interpretan a dos devotos alumnos del taller, sugiriendo así ciertas asociaciones mentales del protagonista. Pero, aquí también, un elemento narrativo que podía dar lugar a una riquísima variedad de explicitaciones y sugerencias —sobre fantasías en función del producto comercial con el cual Claudio se ha comprometido, por ejemplo, y sobre otras, en función de las inquietudes personales de Claudio como cineasta— está limitado a una operación unidireccional: la pareja imaginaria, ataviada de manera insignificante, se encarga de perseguir sarcásticamente a su creador como voz de su conciencia, más que crítica, autoflagelante. Tal cosa está bien, pero ocurre como con las escenas de seducción: una sola función significativa es repetida una y otra vez, sin aportar nuevos problemas, nuevas facetas, nuevas indicaciones, interiores esta vez, acerca del protagonista y de su situación.

Profesión: vivir tiene fallas de elaboración —el sonido, externo al ambiente y monótono, una que otra escena torpe (p. ej. la reunión de oportunistas políticos en la casa de la segunda amante) o totalmente descartable (p. ej. la reaparición del **travesti** después del chasco y la larguísima lamentación de Claudio sentado en el estribo del carro), algunas actuaciones, la pobreza del diálogo entre una u otra humorada— pero el verdadero problema no está allí. Aunque se trate de una película refrescante al lado de la franca obscenidad cínicamente comercialista de los últimos "éxitos" venezolanos o aspirantes tales, no se puede dejar de lamentar en ella el retraimiento sistemático frente a las incontables oportunidades que el tema ofrecía para profundizar una condición humana aquí y ahora, e incluso antes, después y más allá. Y las pudibundas referencias a "un país robado", una juventud esperanzadora y una pinta mural antiimperialista: ¿no sería mejor, al respecto, callar?

Ambretta Marrosu

PROFESION: VIVIR. Venezuela, 1985. Dir.: Carlos Rebolledo. Prod.: Luis Rosales (ejec.) para Producciones Kino/Tiuna Films. Guión: C. Rebolledo, Luis Alberto Lamata. Fot.: Eddy León, Héctor Ríos. Mont.: Mario Handler, Mariana Piekarski. Mús.: Valdemar de Lima; "Unicornio" de Silvio Rodríguez (tema). Int.: Rubens De Falco, Irene Arcila, Omaira Abinadé, Blanca Baldó, Carolina Maciel, Olga Díaz.

LA HORA DEL TIGRE

La hora del tigre es el cuarto largometraje de Alfredo Lugo, cineasta singularmente coherente que viene persiguiendo una visión sintética del mundo que nos rodea mediante formas —y por formas entendemos también personajes y circunstancias— originales, altamente simbólicas y en abierto conflicto con las convenciones cinematográficas dominantes. La búsqueda, poética y política a la vez, que Lugo lleva adelante en su última película, nos ha estimulado a discutir con él sus motivaciones, y sobre todo sus proposiciones. Publicaremos el texto de esta discusión en el próximo número de **Cine-oja.**

LA HORA DEL TIGRE. Venezuela, 1985. Dir.: Alfredo Lugo. Prod.: Vicente Terán (jefe); A. Lugo (ejec.); Manuel Socorro (asesor); Nelly de Cobo (campo); Iván Bozo (as.); para Suma Films. Guión: A. Lugo. Fot.: Héctor Ríos. Ef. esp.: Luis Pérez. Son.: Héctor Moreno. Mont.: José Garrido. Vest.: Silvia Inés Vallejo. Maq.: Rita Pérez. Util.: Pérez Díaz. Foto fija: Nelson Garrido. Int.: Marcelo Romo, Arturo Calderón, Kiko Mendive, Hilda Vera, Herman Lejter, Lucio Bueno, Ramón Hinojosa, Martha Pabón, Ana María Jordán.

Preparativos de rodaje en la selva: **La hora del tigre.**

RATON EN FERRETERIA

I

Resulta casi inevitable, después de las declaraciones públicas de Román Chalbaud, rechazar la presunción de que los críticos de cine no son gente, que no sienten, ni ríen ni gritan. Tal vez Chalbaud piensa que las críticas se hacen en la famosa computadora del Instituto Gulbenkian de Lisboa, pero la verdad es que no es así, el servicio es demasiado caro, y la máxima tecnología que aplican los críticos no pasa de la máquina de escribir y en casos excepcionales de un teclado de transcripción. Pero la cuestión de fondo parece ir un poco más allá.

Hay cineastas como René Cardona, con más de ochenta películas a cuestas, o Luchino Visconti, con menos de veinte, que nunca han declarado sobre el tipo de público al que dirigían sus obras. Se podría inferir que nunca han sentido la necesidad de hacerlo, ya que de haberla sentido tenían todos los medios a su disposición para satisfacer esa necesidad. También se podría inferir que nunca sintieron la necesidad de hacerlo porque las películas que realizaron, las realizaron expresándose libremente, sin condicionamientos temáticos y expresivos en función de objetivos ajenos a la actividad creadora, como podría ser una proyectada magnitud o cualidad de consumo (o de la audiencia). Para René Cardona era biológicamente obligatorio trabajar con restricciones, como para Luchino Visconti era ideológicamente necesario trabajar sin ellas. El problema y las declaraciones públicas habrían surgido si René Cardona o Luchino Visconti hubieran tenido que optar entre expresarse libremente y expresarse bajo condiciones y se habría complicado mucho más si esa limitación fuera impuesta por voluntad propia y no por mecanismos de producción externos, como pudo ser el caso de los llamados géneros populares norteamericanos.

Las declaraciones de Román Chalbaud sobre **Ratón en Ferretería:** "... yo estoy invirtiendo... dos millones de bolívares que debo recuperar, tratando de hacer un cine popular, que la gente del Cine Pro Patria se ría y griten, pero que son gente que sienten... mis películas están dirigidas para el público de la calle... Las cosas sensatas me las dicen la gente en la calle, una taxista, el perrocalientero, el estudiante. Yo nunca he sido un intelectual. Tú te imaginas la cantidad de cosas que yo he hecho y siempre se me ha criticado con respeto. Pero últimamente, se ha desatado una especie de moda de atacarme por todo lo que hago. Pero yo me digo: ah, si los críticos dicen que mi obra es mala, va a gustar al público. Entonces, yo triunfo y ellos salen derrotados" (El Nacional, 2.5.85), revelan claramente el conflicto interior y la necesidad de justificar una escogencia, que por lo demás es una cuestión de plena actualidad para muchos cineastas venezolanos. La obra teatral de Chalbaud no está escrita pensando en determinado público, es evidente que está escrita libremente y como resultado de sus condiciones personales y de su base cultural, es una obra con una audiencia reducida a un micromedio cultural y ubicable sin dudas en el nivel que el dialecto comunicacional denomina "alta cultura", y ha recibido distintas valoraciones, positivas las más, pero que por lo menos, como el mismo Chalbaud lo dice, ha sido tratada siempre con respeto. De la misma manera es evidente que los últimos filmes de Chalbaud están elaborados con una voluntaria limitación temática y expresiva. En lo que va de siglo algunos pocos genios han logrado realizar libremente obras de altísimo valor y que a la vez han tenido una audiencia masiva. Pero este no es el caso de Chalbaud y el haber optado por la autolimitación en aras de una difusión masiva (que no tiene nada que ver con lo popular) ha ido acompañado por una sustancial decadencia cualitativa. La acogida de las muy diversas y opuestas tendencias críticas que hay en el país coincide unánimemente en este hecho y eso es por lo menos sintomático mientras llega la inevitable decantación de la historia. Chalbaud no es tan ingenuo como para pretender que ninguna posición crítica tome como parámetro de valor la taquilla (ni positiva ni negativa), como pueden hacerlo los más corruptos gacetilleros, y su reacción ante la crítica sólo puede considerarse como una reflexión sobre sí mismo ya que la otra hipótesis —una maniobra promocional para bloquear cualquier efecto de las críticas negativas sobre la taquilla— no se compagina para nada con su personalidad.

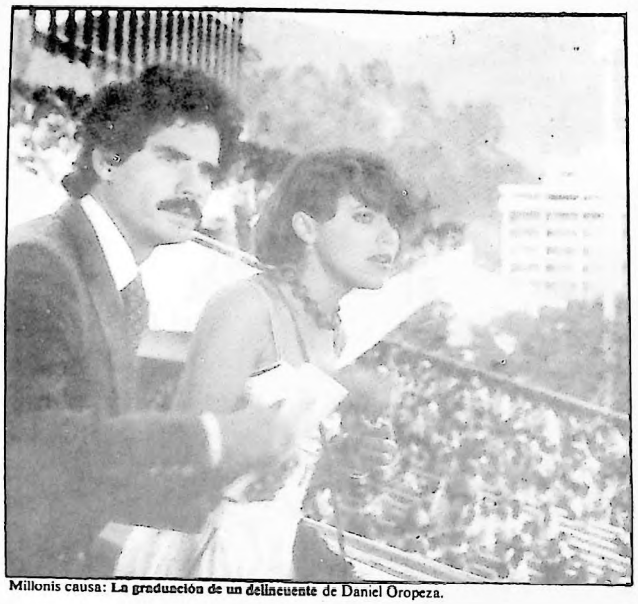
Un último apunte. Tratar de descalificar la crítica, esta crítica, con las etiquetas de connotación extranjerizante o formalista tipo "Cahiers du Cinema" o **El año pasado en Marienbad,** resulta a estas alturas de la época no sólo falso, sino además paleolítico. Hay otras etiquetas, como **Memorias del Subdesarrollo, San Bernardo, La Batalla de Chile,** entre otras, que también podrían usarse con el mismo fin y que tendrían la ventaja doble de estar más actualizadas y deslindar claramente posiciones ideológicas, incluyendo en éstas, por si acaso, las posiciones "estéticas".

II

La reacción global que produce el film de Chalbaud es la de un inmenso fastidio acompañado de un cierto defraudamiento de expectativas. Aún cuando uno no esté de acuerdo con esa poética del bolero que parecía caracterizar las últimas obras de Chalbaud (exceptuando el paréntesis policial), había en ellas una visión de la realidad, con una aproximación reductiva que tendía a cortar los nexos de personajes y situaciones con su contexto social (político, económico, ideológico) pero en las que persistían por lo menos sus vivencias, por muy limitado que fuera su ámbito. Pero en **Ratón en ferretería** se produce el despegue total. El mundo de Adonay Flores precisamente se caracteriza por la desaparición del contexto social, y el mundo que presenta el film asume la visión de Adonay Flores; el personaje ha salido de la realidad, inclusive de su propia realidad, y vive en un mundo extrañado y reificado, sin residuos, que además es el que propone directamente el film y consecuentemente su autor. En la obra de teatro (1977, cuando ya Chalbaud podía escribir directamente para el cine, cosa que no hizo en este caso) se utilizaba la perspectiva del personaje para contar la historia, a través de un relato metadiegético. Esa manera de armar la obra implicaba un cierto distanciamiento del autor, una no necesaria correspondencia entre la visión del personaje dada por su relato y la visión del autor. En la película, en cambio, es Chalbaud el que relata, Chalbaud que asume la visión de Adonay y la hace suya, eliminando todo distanciamiento, toda posibilidad de reflexión. Como resultado el film propone como mundo real lo que no es sino una fantasmagoría, real para Adonay, pero sólo para Adonay: la pura metafísica del bolero.

El film, por otra parte, asume una reducción extrema del uso del lenguaje. Las reglas del acondicionamiento del mensaje, cuyo ejemplo más conocido es el "rewriting", aquí son aplicadas implacablemente: reducción del vocabulario, simplificación de la sintaxis, redundancia máxima. La fachada del edificio donde vive Adonay es mostrada un número infinito de veces, para que el espectador no pueda equivocarse en la ubicación de la escena que sigue. La escena de Adonay enyesado y visitado sucesivamente por la madre de Belén Elena y por su hermana es un plano general completo sin ninguna modelación espacial, casi sin movimiento de los personajes y que dura más de cuarenta y cinco segundos, con la misma elaboración de cualquiera de las películas del Siglo XIX. Esta reducción implica por supuesto la eliminación de cualquier complejidad expositiva, como pudiera ser la de la utilización de diferentes niveles narrativos antes mencionada, con tan lamentable resultado. La técnica de acondicionamiento es utilizada con plena conciencia por los medios masivos para lograr lo que desde ellos se supone que sea el nivel de intelección de la masa y facilitar así la difusión de los mensajes. Pero **Ratón en ferretería** fijó un nivel de intelección de la masa tan por el suelo que sólo es comparable con el que utilizan las cuñas publicitarias para el estrato K. Dentro de esta indigencia expresiva se salva Rafael Briceño, quien inteligentemente es capaz de sobreactuar un personaje marioneta creando la única nota agradablemente discordante en la bruma.

Ratón en ferretería de Román Chalbaud: Ni ratón ni ferretería.



Millonis causa: **La graduación de un delincuente** de Daniel Oropeza.

Cuando la limitación en la creación no es de origen biológico y responde a una decisión de autolimitación para producir una obra que teóricamente sea accesible y responda a las supuestas expectativas de una audiencia masiva, hay dos actitudes distintas. Una es la del cinismo radical, otra la de hacer vivir a la gente, a la mayor cantidad de gente, una experiencia vicaria que de alguna manera la enriquezca. El problema está en caracterizar qué es lo que se considera un enriquecimiento. En este caso particular, que pienso que es el de Chalbaud, el enriquecimiento radicaría en una valorización de lo genuinamente popular, como contraposición contra cualquier forma de transculturación clasista o colonialista. Estamos usando aquí "popular" en el sentido de lo propio del pueblo y no como lo producido por el pueblo ni como lo consumido masivamente. Pero ¿hasta qué punto la poética del bolero es una poética realmente pupular?

Lo que hemos venido llamando poética del bolero es una poética de segundo grado y como tal está casi totalmente descrita en el breve prólogo de Salvador Garmendia al poemario de Juan Gustavo Cobo-Borda "Ofrenda en el altar del bolero" (Monte Avila, Caracas, 1981): "Si Juan Gustavo se acoge al bolero, es a sabiendas de que en ese altar se han consumado todos los sacrificios cotidianos, casi siempre incruentos o simulados, pero sacrificios al fin, ejecutados con toda la gazmoñería de un ritual revisado por la censura de espectáculos y todo el cartonaje repintado de una escenografía de revista. Así, la pasión extraída del bolero es una sustancia adulterada, que como en las letras de Agustín Lara promete a simple vista el impacto de ingredientes audaces y embriagadores, pero que una vez consumida sólo deja el sabor del agua destilada con granos de azúcar. Sin embargo, este bolero frágil coge cuerpo cuando se impregna de humores de barriada y perfumes corrientes, sueños ilusos y comportamientos de fotonovela y comienza a ser toda una manera vergonzante de comunicarnos y hacernos sentir unos a otros". A esta definición la faltan los tres últimos versos del poema que da nombre al libro de Cobo-Borda: "y mientras tararea: déjame quemar mi alma, en el alcohol de tu recuerdo", escuchará una voz que dice: "la realidad es superflua". Esta reducción de la "superflua" realidad al dolor de la infelicidad por el amor no correspondido, por muchos humores y perfumes que la empapen, no deja de ser una operación estrechamente ideológica. Del mundo de la conflictividad social se recoge sólo el aspecto (existencialoide) de la pasiva contrariedad pasional, mutilado de los demás elementos existenciales y con la pretensión de erigirlo en totalidad apelando a la persuasión emocional, que de una manera "mágica" (Sartre) corta los nexos racionales con el mundo.

La aproximación de Chalbaud, intentando conciliar la difusión masiva con lo popular como tema, se demuestra fundamentalmente equivocada, tanto al tomar por popular lo que es la visión de lo popular de una ideología conservadora, manipuladora y además ya en desuso, como al proceder a una drástica autolimitación expresiva. El proyecto nostálgico de resucitar ciertos subgéneros del cine mexicano de hace tres décadas no parece ya factible en nuestro tiempo, donde otro tipo de manipulación más descarada y primaria se ha impuesto. La crítica y hasta la taquilla (!) de películas como **La gata borracha** y **Ratón en ferretería** así parecen demostrarlo.

Alfredo Roffé

RATON EN FERRETERIA. Venezuela, 1985. Dir.: Román Chalbaud. Prod.: Gente de Cine; Reinaldo García (jefe). Guión: Ibsen Martínez de la obra teatral de R. Chalbaud. Fot.: Miguel Curiel. Mont.: José Alcalde. Dir. art. Eva Ivanyi, Jorge Sánchez. Mús. Vinicio Ludovic. Int.: Miguelángel Landa, Yenny Noguera, Rafael Briceño, Alejandro Corona, Tania Sarabia, Julio Gassete, Arturo Calderón, Ricardo Salazar, Hilda Vera, Chela D'Gar.

LA GRADUACION DE UN DELINCUENTE

La variante temática de lo que parece haberse convertido en un género cinematográfico venezolano —con vínculos, alternadamente, con los géneros universales del policial por una parte y del social por otra— sería en este largo de Oropeza el "cómo se llega a ser un delincuente". Muy digno antecedente: **Canción mansa para un pueblo bravo** (1976) de Giancarlo Carrer. Dimensión generalizadora: la penetración ideológica que inculca la ilusión del éxito. Símbolo respectivo: la 'academia" para incautos.

Esta variante y el eje argumental —el símbolo— que aquí la despliega es prácticamente un enunciado conceptual: el pueblo es engañado y ese engaño es la causa de su ruina. Si bien este enunciado queda corto con respecto a la realidad, no puede negarse que en la complejidad de esta última el elemento del engaño —nada menos que la ideología— es de suma importancia. Y resulta casi conmovedor que en esta racha de éxitos cinematográficos nacionales se llegue a partir de una idea importante, y hasta simplemente de una idea, para hacer una película.

Pero una vez más la desilusión es precipitosa. Una vez más se promete desenmascarar un engaño y se construye otro engaño. Limitándonos a sacar consecuencias de ese punto de partida de **La graduación de un delincuente** —que por cierto se llamaba, al estado de proyecto, "El diploma", título demasiado austero para los cerebros del aparato distribuidor— esperaríamos, eventualmente, que el conjunto del relato nos suministrara, primero, una descripción de cómo funciona la inculcación de la ideología del éxito mediante el tipo de institución escogida, o sea la "academia"; segundo, el relato de la evolución de la mentalidad del protagonista a raíz de esa influencia y cómo la aplicación de la misma lo conduce a la ruina; tercero, el señalamiento de los valores originarios del pueblo (generalización que nos permitimos operar a raíz del contexto social de la historia y sobre todo de la connotación común en la actualidad, engendrada en gran parte por este género cinematográfico de la socioviolencia) en tanto que contrapuestos a tal engañosa ideología del éxito.

Acerca del primer punto, Daniel Oropeza, después de escoger tan elocuente "lugar de la ideología", lo liquida con una simplificación hipócrita. Por una parte, nos coloca temporalmente en el momento en el cual la experiencia de la academia ha culminado, es decir en el momento de la entrega de los diplomas, y por lo tanto no sabemos qué materias se han estudiado, qué libros o folletos se han leído ni cómo se han impartido las clases. Por la otra, disfraza de hallazgo humorístico la irrealidad del nombre de la academia y del curso, de manera que no pueda parecerse a la supuesta seriedad de los cursos existentes y no pueda, por tanto, vulnerar su credibilidad (aquí la trampa es doble porque el supuesto humor por hipérbole de este comienzo queda colgando torpemente sobre el pretendido realismo del resto del film). Además, se nos encasqueta un odioso director de academia gringo en evidente adulancia de posibles espectadores antimperialistas —quienes evidentemente, de serlo, saben que las cosas son bastante más sutiles— y de todos los espectadores venezolanos, que inmediatamente pueden tranquilizarse acerca de las responsabilidades de nuestra propia sociedad en tales estafas.

Acerca del punto siguiente, resulta que el personaje central está captado, a consecuencia de la situación ya descrita, después de haber sufrido las maléficas influencias de la academia. Para un cineasta normal, sin embargo, eso no sería obstáculo para indicar cuál pudiera ser un modo de ser anterior, diferente. En efecto, la descripción de la familia y de sus contrastes dan lugar a un bosquejo a través del cual surge un personaje exactamente igual al que, egresado de la academia, tendremos que seguir en desordenadas andanzas hasta el final de la película: engreído, mimado, violento y estúpido. Por ser así, razonamos, cae víctima de la estafa educativa, y por ser así se prostituye, roba y trafica, castigando a su paso a unas cuantas mujeres al igual que castigaba desde siempre a su hermana.

En cuanto a los valores, ¡sorpresa!, los valores de los viejos compañeros y los del diplomado son exactamente los mismos. Aspirar a un golpe de suerte, tratar de divertirse permanentemente, no trabajar ni buscar trabajo, ejercer

Así habló Wagner Herzog: **Fitzcarraldo** de Werner Herzog.

EL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

FELICITA A

"ORIANA"

A su Directora: **FINA TORRES**
y a todo su personal artístico y técnico

por haber obtenido el premio **"Cámara de Oro"** en el Festival de Cannes 1985.
Máximo galardón obtenido por un film venezolano.

y también los premios al **mejor filme** y el **mejor guión**
en el Festival de Cartagena 1985.

"ORIANA": otra película realizada con crédito de FONCINE

¿Resucitará al tercer día?: **La zona muerta** de David Cronenberg.

el sexo sin engorrosas discriminaciones, ejercer la violencia toda vez que se está en ventaja: vulgaridad, avidez, egoismo y vicio son los valores ofrecidos, pero no como reacción a unas condiciones de vida o consecuencia de malas influencias (¿de educadores gringos?), sino como valores inmanentes. De manera que, si queremos remontarnos de ellos hasta la concepción, el punto de vista, la idea desde donde su escala se establece, nos encontraremos con algo muy distinto al enunciado inicial: por idiota y ruin, el pueblo cae victima de ilusiones y engaños y es castigado.

Todo esto, aderezado con la pretensión de que es algo gracioso, donde, quien más quien menos, estamos metidos todos. Menos mal que la gente no se rie: sólo se mantiene a la expectativa de vislumbrar un pezón de Alicia Plaza o de asistir a alguna sádica golpiza.

De cine, ni hablar. Lo importante es hacer chocar rápidamente entre si a escenas heterogénas, sin que naturalmente su yuxtaposición signifique nada.

Ambretta Marrosu

LA GRADUACION DE UN DELINCUENTE: Venezuela, 1985. Dir.: Daniel Oropeza. Prod.: Film de la Candelaria; Maria Jesús de Oropeza (dir.); Vicente Terán (jefe); Iván Bozo (as.). Guión: D. Oropeza, José Luis Contreras, Rodolfo Matus. Fot.: Henryck Jan Martynski. Mont.: R. Matus. Son.: Nelson Bolívar (directo); R. Matus (superv.). Mús.: Trino Jiménez. Int.: Pedro Lander, Alicia Plaza, Rosario Prieto, Tito Aponte, Alejandro Corona, Ricardo Blanco, Raúl Medina, Evelin Berroterán, Maria Eugenia Mosquera.

FITZCARRALDO

La anterior incursión de Herzog por Latinoamérica **Aguirre, la ira de Dios** pretextó, más que una aproximación a nuestro continente, un adentrarse en la siempre conflictiva alma germana. Claro, Herzog no hablaba del descubrimiento de América sino más bien de una generación marcada por la tradición del nazismo. Pero ante todo, Herzog hablaba de si mismo, de su sensibilidad siempre atenta a la grandiosidad marginal de sus héroes, a la grandeza imposible de sus sueños en los que retumban aún ecos nietzcheanos.

En este sentido Fitzcarraldo como personaje puede muy bien ser entendido como una visión postrera de Aguirre (y las coincidencias van más allá de la tardia elección de Kinski, reemplazando a Mick Jagger y Jason Robards para el papel). Este hijo de padres irlandeses, apasionado de la ópera, inventor frustrado, es de alguna forma la antitesis de la mentalidad de la nueva oligarquia cauchera empeñada en hacerse rica pronto y despreciativa del nuevo continente (la ropa se lava en Europa porque el agua del Amazonas es demasiado turbia). Los sueños de Fitzcarraldo se elevan sobre este inmediatismo para alcanzar un plano estético: construir una ópera en la selva, a ser estrenada por el propio Caruso. Fitzcarraldo es una versión nueva, acaso ingenua del inventor frustrado, su fracaso no está en su incapacidad de crear sino en el hecho de que su creación es totalmente inútil. Sus obras (a las que intenta insuflar utilidad) obtienen su valor de la voluntad de hacerlas, en el placer sensual de su creación, en el ansia —inagotable por otra parte— de verlas concretadas algún día. Fitzcarraldo se automargina de un orden social al que no pretende subvertir.

Esta postura individualista encaja, sin embargo, en la cosmovisión indígena según la cual el Amazonas es una zona inacabada, a la que Dios enviará algún dia un Mesias a completarla. Y por aqui, la presunta ingenuidad de Fitzcarraldo deriva en la canallada de usarlos para sus fines, lo que costará algunas muertes al hacer pasar un barco a través de la selva. Es cierto, esto forma parte de la aventura del personaje, y nada de él nos dice que sus móviles sean bastardos. Para juzgarlos así, es preciso desligarse de la trama y analizarla ya fuera de la perspectiva de Herzog. Habria entonces dos niveles de lectura: para el director, las andanzas de Fitzcarraldo son un artificio, con su cuota de horror que el personaje mira con ojos desorbitados antes de volver a perderse en su imagineria, contratar una ópera y lanzarla por el Amazonas. Desde esta perspectiva el personaje tiene el encanto de su ingenuidad, ya alejada de la voluntaria crueldad de Aguirre, de su locura, de su inutilidad, y se eleva por sobre la mediocridad de su entorno de detestables nuevos ricos.

En otro plano (ciertamente no el de Herzog) Fitzcarraldo seria un ser acaso más perverso que sus circunstanciales colegas caucheros. Esto viene de la alegre frescura con que acepta la oportunidad de utilizar las creencias de los indios para fines propios (estéticos, desinteresados, sublimes acaso), sin que una duda pase por su cabeza.

Su encanto adquiere entonces un cariz monstruoso, y a la piratería de caucho se agrega ahora el tráfico cultural.

Ocurre además con la película lo que con los sueños de Fitzcarraldo. Al intentar violentar el plano de la realidad ésta se rebela, y la concreción de un deseo no es, no puede ser tan etérea como el sueño mismo lo fue en su pureza original. Más a menudo de lo que se supone, la vida imita al cine y de la misma forma que transportar un barco en la selva produce víctimas inocentes, la filmación de ese hecho trae aparejadas catástrofes del mismo tenor. La filmación de Fitzcarraldo provocó muertes entre los indios (suceso que en su momento provocó denuncias en la prensa europea) debido a una excesiva pretensión de realismo del realizador. Tal vez esto venga —triste y tardíamente— a reafirmar la correspondencia Fitzcarraldo-Herzog en su voluntad de creación estética. Nos guste o no, al placer del espectador deber superponerse el recuerdo de un plano de violenta realidad que incidió en la producción del film. Así como la epopeya de Fitzcarraldo es más que una travesura grandilocuente, su realización no fue un sueño inofensivo. Y es tal vez este plano, imposible de soslayar, el que, —por la ventana ya que no por la puerta— introduzca uno de los temas que la película ignora voluntariamente: América Latina es más que un decorado exótico, es una realidad cultural y humana, aunque esto al Sr. Herzog poco le importe.

Héctor Concari

FITZCARRALDO. República Federal Alemana, 1981. Dir.: Werner Herzog. Prod.: W. Herzog. Lucki Stipetic; Walter Saxer (ejec.); Wildlife Films Perú (asoc.); para Werner Herzog Filmproduktion/Pro-ject Filmproduktion/ZDF Canal 2. Guión: W. Herzog. Fot.: Thomas Mauch. Mont.: Beate Mainka-Jellinghaus. Mús.: Popol Vuh; grabación RCA Victor de Enrico Caruso (1902-1906); "Tod und Verklärung" de Richard Strauss. Escen.: Henning von Gierke, Ulrich Bergfelder. Trajes: Gisela Storch. Son.: Juarez Dagoberto, Zezé D'Alice. Int.: Klaus Kinski, Claudia Cardinale, José Lewgoy, Miguel Angel Fuentes.

LA ZONA MUERTA

A primera vista, **La zona muerta** podría resultar un film verosímil y narrativamente coherente. El film logra dar credibilidad a la historia de John, un maestro de escuela que sufre un accidente automovilístico y permanece cinco años en estado de coma para encontrar, al despertar, que tiene el "don" no sólo de predecir sino también de modificar el futuro. Esto debe ser tomado en cuenta a su favor. En efecto, todo el aparataje médico, institucional y religioso que rodea el caso de John, consigue hacernos creer que, al menos en el film, estas cosas podrían suceder de esta manera.

Si bien el problema de la verosimilitud está bien resuelto en **La zona muerta**, la supuesta (y aparente) coherencia narrativa del film es bastante problemática. Aparentemente, el film logra conducirnos según los parámetros que propone el género, creando tensiones, expectativas y estados de alerta, prefigurando acciones y situaciones, sorprendiéndonos por momentos... Un buen ejemplo de esto sería la secuencia inicial del film, donde se crea un estado de alerta en el espectador dándole leves indicios de que algo terrible y fuera de lo común sucederá; unida a este estado de alerta, encontramos una prefiguración de lo que ocurrirá con John: éste habla a sus alumnos sobre **La leyenda de Sleepy Hollow**, de Washington Irving (el caso del maestro Ichabod Crone, quien desaparece misteriosamente a manos de un fantasmagórico jinete sin cabeza). En el desarrollo del film encontramos situaciones similares a la propuesta por la secuencia inicial, y es precisamente aquí donde está la falla. El uso de ciertas soluciones que aparentemente tienden a lograr una coherencia narrativa conduce a una redundancia en el discurso que termina por atenuar y disolver ciertas implicaciones temáticas que podrían derivar de la trama.

El film se centra en dos aspectos bien definidos: En primer lugar, una problemática que ha sido abordada desde infinidad de perspectivas y que aquí es enfocada desde un punto de vista estrictamente cristiano; me refiero al derecho y la posibilidad que tiene el hombre de transformar el futuro, de cambiar su curso, de modificarlo para el beneficio de los demás (incluyendo aquí la discusión sobre si matar a pocos en beneficio de muchos és válido). En segundo lugar, e inscrito en la problemática anterior, encontramos una referencia aparentemente cuestionadora de ciertas figuras de autoridad en la sociedad norteamericana (o, por lo menos, un cierto cuestionamiento, aparente de nuevo, a ciertos fenómenos de esa sociedad): el caso del ayudante del sheriff que resulta ser un asesino y el caso de Greg Stillson, el futuro presidente que iniciaría una guerra atómica (este es el momento culminante del film), guardan una estrecha relación.

Las fórmulas, ya aludidas, que pretenden dar cierta coherencia narrativa al desarrollo de la trama, también atenúan el impacto que podría causar en el espectador el momento culminante del film (el conflicto que se le presenta a John cuando, conociendo la situación que causará Stillson, duda sobre si debe matarlo o no); los vínculos existentes entre Stillson y el ayudante del sheriff no son únicamente de preparación narrativa, el hecho de que el ayudante del sheriff sea un loco asesino en cierta forma nos prepara y evita que nuestra reacción frente a Stillson sea muy intensa, evita la sorpresa. Y si el caso Stillson no nos impacta fuertemente, es muy poco probable que alguien reflexione profundamente, luego de ver el film, sobre la posibilidad de que un presidente de los Estados Unidos vaya a ser el causante de una guerra atómica. Y si a esto unimos el hecho de que Stillson es reiteradamente comparado con Hitler y caracterizado de manera que su vinculación con el contexto donde se desenvuelve resulte bastante confusa, encontramos que un tema de inmensas implicaciones críticas frente a una situación que amenaza al mundo actual es reducido a su significación narrativa más inmediata y pierde cualquier posibilidad de motivar reflexiones críticas.

En cuanto al enfoque cristiano del problema de John, éste es bien explicitado a lo largo del film y queda muy claro al final: John evita que Stillson sea presidente sin matarlo, sin contravenir el dogma cristiano, según el cual su facultad de ver el futuro es un "don" divino que debe utilizar en beneficio de los demás.

Así, **La zona muerta** es un discurso unívoco y monovalente donde todas las situaciones quedan reducidas a su significación narrativa inmediata y las implicaciones temáticas quedan expuestas de manera que no quede espacio para la reflexión por parte del espectador. Todo explicado, todo resuelto y todos tranquilos: esa parece haber sido la consigna del realizador.

María Gabriela Colmenares

THE DEAD ZONE. Estados Unidos, 1983. Dir.: David Cronenberg. Prod.: Debra Hill; Jeffrey Chernov (asoc.); Dino De Laurentiis (ejec.); para Dino De Laurentiis Corporation en asociación con Lorimar. Guión: Jeffrey Boam de la nov. de Stephen King. Fot.: Mark Irwin; John Stoneman (bajo el agua); Michael Lennick (ef. video electrónico). Mont.: Ronald Sanders. Dis. de prod.: Carol Spier. Dir. art.: Barbara Dunphy. Dec.: Tom Coulter. Coord. ef. esp.: Jon Belyeu. Mús.: Michael Kamen. Trajes: Olga Dimitrov. Tit.: R/Greenberg Ass. Superv. son.: David Yewdall. Int.: Christopher Walken, Brooke Adams, Tom Skerritt, Herbert Lom, Anthony Zerbe, Colleen Dewhurst, Martin Sheen, Nicholas Campbell, Sean Sullivan, Jackie Burroughs, Geza Kovacs, Roberta Wiess, Simon Craig, Peter Dvorsky, Julie-Ann Heathwood, Barry Flatman, Raffi Tchalikian, Ken Pogue, Gordon Jocelyn, Bill Copeland, Jack Messinger, Chapella Jaffe, Cindy Hines, Helene Udy, Ramón Estévez, Joseph Domenchini.

Doble de cuerpo de Brian De Palma: Vestido para copiar.

DOBLE DE CUERPO

La obra de Brian De Palma no se caracteriza por su originalidad. Cuando no está copiando a Hitchcock (o sea, la mayor parte de las veces) se divierte copiando a Antonioni, a Goethe, a **El Fantasma de la Opera** o a Hawks). La otra parte del tiempo se copia a sí mismo.

Sería interesante saber qué llevó a uno de los niños bonitos del underground norteamericano a convertirse en un cineasta ultra comercial, que repite siempre los ingredientes que le han dado buena taquilla. Igualmente sería interesante saber si copia, como dicen algunos, porque es un ser absolutamente falto de creatividad (cosa que no creo), porque le gusta engañar a un público incauto, o porque hace películas para la gente que se conoce todos sus trucos y disfruta descubriendo cuál es la película de Hitch que está copiando esta vez.

Doble de Cuerpo es su segunda copia de **Vértigo**, la primera fue **Obsesión**, en 1976. Pero a pesar de copiar a la misma película, los resultados finales son completamente distintos. En **Obsesión** sólo se basaba en la reconstrucción de la nueva mujer para que se pareciera a la anterior. En **Doble de Cuerpo** esto ni siquiera se toca, y De Palma se limita a recrear el asesinato con el testigo perfecto, la coartada imbatible y la mujer falsa. Los demás elementos están tomados de aquí y de allá: el asesinato visto desde la ventana, el beso con viraje de 360°, el descubrimiento de la mujer verdadera y, por consiguiente, el descubrimiento del asesino, la persecución de la mujer por las calles de la ciudad, la fobia del protagonista (aunque la claustrofobia de **Doble de Cuerpo** es más convincente que el vértigo de la película de Hitchcock). Lo demás son copias a sí mismo: la mano que emerge de la tumba como en **Carrie**; el recorrido por el apartamento, copia menor del recorrido por el museo en **Vestida para matar**, etc.

Otra de las características de las películas de De Palma es su absoluta falta de lógica y sentido. Todas las circunstancias nacen de una asombrosa casualidad. El azar, la circunstancia fortuita, son elementos que no faltan en su obra. Ninguna de sus películas aguanta un análisis detallado, de ésos que son tan aficionados a hacer los fanáticos de las novelas de detectives. Cualquier relación entre la realidad y una película de Brian De Palma es pura coincidencia, como si de una manera lejanisimamente brechtiana nos estuviera diciendo siempre que lo que estamos viendo es un film y nada más.

En **Doble de Cuerpo** esta característica es casi la base de la película. No creas en lo que ves, nos dice De Palma durante todo el film. Todo es tan falso como la escenografía, evidentemente pintada, de la película en la que dentro de la película actúa el protagonista, como el maquillaje punk del típico muchacho americano, como el símbolo fálico que es simplemente un carrito de perros calientes, como la falsa mujer, como la otra personalidad del asesino.

Un crítico de cine español sostiene

2010 de Peter Hyams: HAL expia sus culpas.

que las películas de Brian De Palma son películas para el público, no para el crítico. Otro crítico venezolano dice que sale de mal humor de sus películas por todo el desperdicio de talento. A ambos se les olvida decir que nada de eso tiene ninguna importancia. A pesar de la falta de lógica, de las copias evidentes a otros directores, de la aparente insustancialidad, las películas de De Palma son deliciosas.

Violeta Rojo

BODY DOUBLE. Estados Unidos, 1984. Dir.: Brian De Palma. Prod.: B. De Palma para Columbia; Howard Gottfried (ejec.). Guión: Robert J. Avrech, B. De Palma. Fot.: Stephen H. Burum, Son.: James Tannenbaum. Mont.: Jerry Greenberg, Bill Pankow. Mús.: Pino Donaggio. Dis. prod.: Ida Random. Int.: Craig Wasson, Gregg Henry, Melanie Griffith, Deborah Shelton, Guy Boyd, Dennis Franz, David Haskell, Rebeca Stanley, Al Israel, Douglas Warhit, B. J. Jones.

2010

Sr. Fernando Rodríguez.
Presidente de la Asociación
Venezolana de Críticos de Cine.

Estimado crítico,

La Sociedad Dos mil uno (SODUB), Centro de Investigación Filosófica, Futorológica y Ecológica, de Boconó (Estado Trujillo, Venezuela) se dirige a usted en su carácter de presidente de la AVCC —y por ende de Custodio de la Verdad Cinematográfica— a fin de hacerle conocer nuestro más categórico rechazo y nuestra más sentida indignación ante la exhibición en el país de la película **2010**.

La mencionada cinta se ha querido presentar ante el público como una continuación de la inmortal obra de Stanley Kubrick que le da nombre a nuestra modesta institución científica y humanitaria. Solemne estupidez, para empezar: **una obra perfecta no puede tener continuación alguna** —¿pretendería algún cerebro sano escribir La Divina Comedia Parte Dos o agregarle un movimiento a la Novena de Beethoven?—. Pero ojalá se limitara a eso: de lo que se trata es de una vulgar profanación, de una adulteración de todos los valores esenciales de la obra impar, que pretenden ser **explicados** en esta bastarda y vil operación —realizada desgraciadamente con la complicidad de Arthur Clark, algunos actores y la rapiña de los productores—. Es ello lo que nos motiva a desenmascarar ante el público desprevenido, en especial el público joven que no conoce aquella cumbre del arte y el pensamiento, el maloliente producto.

Bastaría un solo ejemplo para precisar el artero proceder de la película y sus ocultas motivaciones. Se recordará que en la película kubrickiana —que nuestro fundador el Dr. Emilio Saa Flores (difunto) llamara en el discurso de constitución de SODUB "astrolabio del tercer milenio y brújula de lo indecible"— la computadora de la nave comienza a funcionar contra su programación y debe ser desconectada por el último de los viajeros espaciales. ¿Qué quiere decir con esto el magistral director? Nuestro inolvidable fundador lo ha explicado diáfanamente en la mencionada pieza oratoria: "La racionalidad tecnológica, vista a través de su más acabado producto —la más poderosa y perfecta de las computadoras—, es la que va a morir al final del film para dar paso a un nivel más alto de la racionalidad humana y de la armonía cósmica...". Es esto lo que ha permitido al Dr. Saa Flores designarla como "fundamento futurológico del pensamiento ecologista" y es lo que inspira nuestra activa y esperanzada participación en el movimiento ecológico nacional, como ha sido nuestra diligente contribución a la reforestación de Mantecal y Piedras Bajas, así como nuestra intervención en el Primer Encuentro de Grupos Ecologistas de la Región Centro Occidental con la ponencia de nuestro actual presidente, Dr. Emilio Saa Potentini, denominada "El futuro nos pertenece". (En ese sentido quisiéramos señalar que después de un encuentro con la distinguida filósofa boconense Fabiola Vethencourt de Barreto y por gentil sugerencia de ésta nos abocamos en el presente a un estudio comparativo entre la película y el pensamiento protoecológico del gran filósofo alemán Martin Heidegger, en especial su "Carta sobre el humanismo").

Ahora bien, qué dice la infame "explicación" de **2010** sobre este punto capital. Esto: la CIA había colocado en la computadora un dispositivo que la obligaba a mentir, lo cual contradice su programación general y la lleva a la esquizofrenia. Esta puerilidad sin nombre, indigna de la gravedad temática en que se ubica **2001**, más propia de cualquier peliculilla de matiné, no es —respetable crítico— inocente. Su aviesa intención no es otra que salvar esa razón tecnológica —destructiva, rapaz, inhumana— de la inclemente condena de la obra de Kubrick. En otras palabras limar el carácter radicalmente revolucionario de ésta.

Y se podría decir que la casi totalidad de la película cumple parecidas funciones. En general degradar la grandeza; anular el misterio; minimizar la belleza. Y, en el fondo, desarmar el Yo acuso formidable. No hay que ser demasiado perspicaz para caer en cuenta que todo el film traslada la problemática metafísica y teológica de Kubrick a un plano pedestre donde la Razón Cósmica y el Misterio Universal son puestos al servicio de las dos grandes potencias —ambas partícipes del mismo proyecto tecnodestructivo— y de sus ocasionales problemas de dominio, todo ello envuelto en el más falaz y dulzón pacifismo. ¡La razón cósmica convertida en una piadosa gestora de la infructuosa ONU! Es esto lo que hizo que uno de nuestros afiliados, el profesor Ignacio Oitechea, abandonara una sala de cine caraqueña, mientras gritaba con todo el vigor de sus ochenta y tres años: "Hundíos en el estiércol, pero no ensuciéis lo límpido". (Este nuevo paréntesis es para responder otra vez —puesto que de religión hemos hablado— a cierto párroco aldeano y sectario que ya más de una vez nos ha tildado públicamente de "secta atea". No, no somos ateos. Lo que sucede es que nuestra (meta) religiosidad está por encima de aquéllos que se creen poseedores de la Verdad Trascendente y practicamos un verdadero ecumenismo y un humanismo universalista. Cf. "El Monolito símbolo racionalista de un auténtico ecumenismo" de Maritza Morín de Saa Potentini en el número uno (único) de nuestro Boletín de Sodub, 1984).

Creemos que con esto es suficiente para ponerlo en conocimiento de nuestros puntos de vista, que esperamos haga suyo y los difunda en la medida de sus posibilidades.

Lo saludan, Dr. Emilio Saa Potentini (presidente), Sra. Maritza Morín de Saa Potentini (secretaria de finanzas), Profesor Ignacio Oitechea (secretario de doctrina y Miembro Honorario). Sr. Ricardo Ruggiero (vocal).

PS. Le recordamos que están a disposición del público en general los siguientes productos: 1) Juegos de fotocopias con más de sesenta trabajos nacionales e internacionales sobre **2001** (Bs.110). 2) Cassettes (Beta) con copia de la película (Bs. 350). En este sentido recordamos que las copias de la película que circulan en el mercado comercial del video están cruelmente mutiladas en muchos casos. 3) Boletín Uno de SODUB (Bs. 5). 4) Réplicas del Monolito de 50 cms de altura, con base, y hechas con aleación de diversos metales por el escultor italoboconense Ricardo Ruggiero (Bs. 650). 5) Bonos pro-viaje a Venezuela de Stanley Kubrick respondiendo a la invitación permanente inscrita en nuestros estatutos (Bs. 50). Con la adquisición de cada bono se recibirán fotocopias de las tres cartas —1972, 79 y 83— que el Gran Director ha enviado a nuestra sociedad alabando nuestra iniciativa y las interpretaciones de su película.

DIRECCION: Centro Odontológico Saa Flores / Saa Potentini. Calle Libertad, Nº 8. Boconó, Estado Trujillo.

Fernando Rodríguez

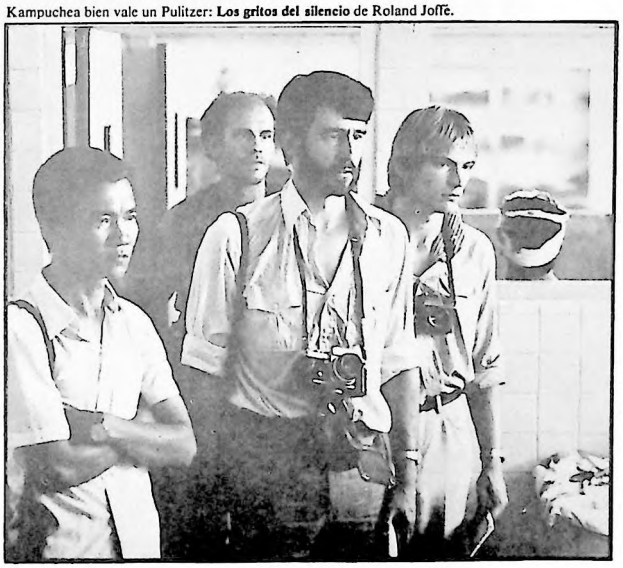
2010. Estados Unidos, 1985. Dir.: Peter Hyams. Prod.: P. Hyams; Jonathan A. Zimbert, Neil A. Machlis (asoc.); para Metro Goldwyn Mayer /United Artists. Guión: P. Hyams de la novela de Arthur C. Clark. Fot.: P. Hyams. Escen.: Albert Brenner. Mont.: James Mitchell. Ef. esp.: Richard Edlund. Mús.: David Shire. Cast.: Penny Perry. Trajes: Patricia Norris. Int.: Roy Scheider, John Lithgow, Helen Mirren, Bob Balaban, Keir Dullea, Douglas Rain, Madolyn Smith, Dana Elcar, Taliesin Jaffe, James McEachin, Mary Jo Deschanel, Elya Baskin, Savely Kramarov, Oleg Rudnik, Natasha Schneider, Vladimir Skomarovsky, Victor Steinbach, Jan Triska, Larry Carroll, Herta Ware.

LOS GRITOS DEL SILENCIO

Los gritos del silencio (título algo incongruente que oculta el más real de "Los campos de la matanza") tiene dos partes claramente determinadas. En la primera, un corresponsal americano asiste a los últimos momentos de la caída de Pnom Penh, Camboya, a manos del Kmehr Rouge. Para realizar su trabajo persuade a su asistente camboyano a quedarse con él bajo la nueva administración. Al llegar el momento de la evacuación de la población, el protagonista parte a Estados Unidos y su asistente es hecho preso por el Kmehr. La segunda parte del film es la crónica pormenorizada de cómo el americano busca a su amigo y de cómo este último logra escapar de los comunistas.

Estas dos partes marcan además dos ópticas distintas de ver las cosas. En la primera el film se dedica a regis-

Kampuchea bien vale un Pulitzer: **Los gritos del silencio** de Roland Joffé.



BIBLIOTECA AYACUCHO

REIMPRESION DE TITULOS AGOTADOS

POESIA / *Rubén Darío*
EL ANGEL DEL ESPEJO / *Salarrué*
MARTIN RIVAS / *Alberto Blest Gana*
OBRAS COMPLETAS / *José Asunción Silva*
EVOLUCION POLITICA DEL PUEBLO MEXICANO / *Justo Sierra*
LAS CATILINARIAS / *Juan Montalvo*
PENSAMIENTO POLITICO DE LA EMANCIPACION (Tomo I y II) / *Varios autores*
FACUNDO / *Domingo F. Sarmiento*
CASA GRANDE Y SENZALA / *Gilberto Freyre*
PAGINAS LIBRES, HORAS DE LUCHA / *Manuel González Prada*
NUESTRA AMERICA / *José Martí*
CIEN TRADICIONES PERUANAS / *Ricardo Palma*

NUEVAS EDICIONES QUE COMPLETAN EL FONDO DISPONIBLE

PEDIDOS A DILAE: Teléfonos: 71.33.00 - 71.55.76

trar el rol americano en el Sudeste asiático prestando especial atención a la manipulación de información y las trabas al periodismo por parte de los "asesores" norteamericanos. En la segunda por el contrario se nos demuestra que si éstos eran malos e imperialistas el sadismo marxista del Kmehr Rouge puede ganarles por varios puntos. Por algún motivo el film es aquí mucho más explícito y detallista (tal vez por aquello del bambú en el ojo ajeno) y podemos ver, hasta donde el arquetipo lo permite, lo que es el comunismo en acción: campos de trabajos forzados, castigos corporales, adoctrinamiento y varios etcéteras más a los que la película no le otorga el beneficio del subtítulo. Al rescate del libreto aparece un jefe Kmehr que, desilusionado de la revolución, ayuda a Dith Prang a fugarse confiándole nada menos que su hijo. El amigo americano entretanto ya ganó el Pulitzer y ambos se reencuentran en un campo de la Cruz Roja. Suena "Imagine" del pobre John Lennon desde la pantalla. Fin.

Ahora bien, la película no falta a la verdad: la puntillosa anotación de la ingerencia americana en Camboya es una fiel captación del espíritu liberal y pacifista de quienes se oponían a la guerra. Por otra parte difícilmente alguien pueda ser tan ingenuo como para ignorar las comprobadas denuncias de la barbarie del Kmehr Rouge. Lo importante está sin embargo en el tratamiento que estas dos verdades reciben en las largas dos horas de proyección. Cuando se habla del papel norteamericano en la guerra, libretista y director logran dar una visión coherente, lógica, creíble y hasta compartible de la misma. La catástrofe llega cuando para describir al Kmehr Rouge, ambos echan mano a los peores clichés que el cine americano conoce y el film se despeña hacia la caricatura grosera y difícilmente convincente.

El film ensaya así una dialéctica cuestionable: los americanos cometieron excesos en una guerra que no era la de ellos (tesis), pero esto era juego de niños comparado con la barbarie comunista (antítesis). Usted, señor espectador, elija. En rigor, el punto de interés está más allá de esta película que debiera haber durado una hora menos. Lo interesante es observar, una vez más, la incapacidad del cine americano para analizar otra cultura, para entender integralmente el drama de su intervención en el sudeste asiático. Dicho análisis va más allá del mea culpa (aún sinceramente entonado) y requiere como primer paso el despojarse del etnocentrismo ya francamente intolerable del que la amplísima mayoría de los films sobre el tema hacen gala. Y aclarémoslo, esto no implica una defensa del Kmehr Rouge, sino simplemente una aspiración a que las dos caras de la moneda sean tratadas con el mismo (y ecuánime) rigor.

Héctor Concari

THE KILLING FIELDS. Gran Bretaña/Estados Unidos. Dir.: Roland Joffé. Prod.: David Puttnam; Ian Smith (asoc.); para Enigma/Warner Bros/Golderest/International Film Investors. Guión: Bruce Robinson. Fot.: Chris Menges. Dis. prod.: Roy Walker. Mús.: Mike Oldfield. Ef. esp.: Fred Cramer, Andrew Overshotzer. Entrenamiento y simulacros: Terry Forestal. Int.: Sam Waterston, Haing S. Ngor, John Malkovich, Craig T. Nelson, Julian Sands, Athol Fugard, Patrick Malahide, Bill Paterson, Thomas Bird, Spalding Gray, Graham Kennedy.

EL MISTERIO DE OBERWALD - IDENTIFICACION DE UNA MUJER

Antonioni: uno de los autores más personales de la historia del cine, "poeta de la incomunicación" y del "drama burgués", según reza su consagración desde el momento en el cual fue descubierto, por la crítica francesa, hace unos treinta años. Uno de los autores, también, de estilo más neto y por tanto muy codificable, según lo demuestra con sobrado humor Umberto Eco en una brillante descripción paródica sobre la cual habría que volver.

Después del triunfo, por fin masivo, de **Blow up** (filmado en Inglaterra), Antonioni decidió prolongar su tónica anacional realizando en Estados Unidos **Zabriskie Point**. Fue el comienzo de un disfavor que lo acompañará en adelante, haga lo que haga. La imagen que daba de ese país fue masivamente desaprobada por los norteamericanos y rechazada como hiperbólica, ingenua y políticamente aberrada por los europeos. No era la primera vez que estos últimos hallaban que Antonioni se metía en mundos que no eran **suyos** y que comprendía mal. **El grito**, por ejemplo, había sido muy criticada por aplicar una visión existencial supuestamente burguesa a un personaje obrero, que para colmo se suicidaba. Asimismo, **El desierto rojo** pareció a muchos una falta de respeto, al abordar los conflictos de la sociedad industrial desde el ángulo de una neurosis burguesa. Pero es sobre todo **Zabriskie Point** —cuya validez resulta hoy innegable— el gran descalabro de su carrera. Renegado por moros y cristianos, Antonioni reacciona alejándose de ambos de la manera más drástica que encuentra: sale a filmar **Chung-Kuo**, un largo documental sobre la República Popular China. Y la historia se repite, más dura aún: los chinos lo acusan de imperialista, los occidentales de loco, los italianos se carcajean y casi nadie ve la película. Cinco años después, con **El pasajero** filmado entre Inglaterra, España y Africa, Antonioni habla de alguna manera de **Chung-Kuo**, replanteando su gran tema existencial de la relación hombre-realidad. Se encuentra en el punto más alto de su lucidez, pero a nadie parece ya importarle.

Las dos películas que siguen a **El pasajero** —**El misterio de Oberwald** (1980) e **Identificación de una mujer** (1982)— las acabamos de ver en Venezuela, a distancia de pocos meses una de otra. No se detecta en ellas decadencia alguna en la capacidad creativa, pero sí, un enorme cansancio de pensar la vida. Dos maneras muy diferentes, sin embargo, de estar cansado y, justamente, muy creativas.

El misterio de Oberwald, basado en la adaptación cinematográfica de **L'aigle a deux tetes** de Víctor Hugo a manos de Jean Cocteau, podría definirse, en el marco de la filmografía de Antonioni, como una vacación. Es sin duda la primera vez que Antonioni juega, pero eso es exactamente lo que intenta. Su pretexto, experimentar con el video. Dos escogencias —la obra de uno de los autores más fechados del siglo; Mónica Vitti para encarnar a alguien tan a las antípodas de su invencible desenfado como nada menos que una reina— son los signos vistosos de una despreocupación intencional, premeditada, que no siempre lo acompaña en el resto de la elaboración. Al contrario, la bella frescura del personaje del revolucionario y la sensacional construcción del de la dama de compañía, perfectamente apoyada por el edecán, son logros de tan sutil excelencia que la pobre Vitti, en su desubicación, sólo se percibe como una insoportable estridencia y es quizás la involuntaria culpable de que **El misterio de Oberwald** no se imponga como una perfecta "obra menor". De lo cual, en el fondo, estamos agradecidos, porque Antonioni es un cineasta más particular que magistral, alguien cuya grandeza estriba mucho más en la capacidad de ser fiel a sí mismo que en la ha-

Misterio de una identificación: **Identificación de una mujer** de Michelangelo Antonioni.

bilidad profesional de decir las cosas bien.

Algo que de todas maneras hace, también aquí. Conserva, de sí mismo, la predilección por el misterio, elemento en él inseparable de la experiencia; la mutua atracción, y el inevitable conflicto, entre lo social y lo que los italianos llaman lo "privado"; y el amor como imposibilidad. Todo esto lo encuentra, consciente o inconscientemente, en el argumento prestado por Cocteau, lo cual prueba, sobre todo, que Antonioni no sabe jugar y, de una "obra menor", jamás podría hacer una obra perfecta. Entonces se zambulle en la experiencia técnica, y lo que logra es una admirable riqueza plástica que haría la fama (elitesca) de cualquier cineasta **underground** norteamericano, pero que no tiene nada de sorprendente en Antonioni.

Una obra nada fallida: curiosa, anómala, inútil, que se hace amar por la inefable melancolía, por la angustia de lo real, que transmite esa manera inconfundible de rezagar la cámara, de desviarla, de detenerla en objetos, paredes, paisajes, laterales a los personajes que priva así de su centralidad y sumerge en el mundo: como en la vida.

Y luego, **Identificación de una mujer**. Modesta, bellísima y decepcionante como un auténtico Antonioni. Demasiado modesta, porque aquí el cineasta decide destapar sus cartas y se plantea en sentido autobiográfico, contando prácticamente cómo ha vivido y cómo ha hecho cine, en sus términos más aparentes y más simples. Su protagonista es un cineasta con un imagen en la cabeza que busca concretar para poder iniciar su película y al mismo tiempo con un deseo de amar que busca concretar en una mujer para vivir el amor. Una mujer-imagen y una mujer-amor, que no se sabe cómo son pero que deben estar en alguna parte, puesto que uno las anhela. Una manera de hacer cine que Antonioni explicitó hace años en una entrevista a propósito de **El eclipse**: realmente había asistido a una eclipse de sol, y lo que buscaba era cómo mostrar la sensación específica que había experimentado en ese momento, la manera cómo había visto el mundo, la gente, las calles, en ese momento. Esto es lo que cuenta aquí, lo que siente en busca de una mujer, que no está en ninguna parte, que quisiera que fuera alguien con quien hablar como cuando uno habla entre sí, que puede ser la mujer que encuentra pero no puede saberlo hasta que la **identifique**, la concrete en una imagen, la convierta acaso, finalmente, en una película. Y esto lo cuenta como siempre ha contado, desde **El grito** en adelante: el misterio, el vínculo social, el amor imposible.

La homosexualidad de Mavi y el aspecto andrógino de Ida juegan aquí un papel a la vez concreto y metafórico: imposibilidad de amar-las e imposibilidad de identificar-se, imposibilidades compartidas, bilaterales. Todo está muy explicado: Freud nos ayuda a entender a Mavi, con su padre secreto, inaceptable y acaso celoso; el amor coherente de la pareja de brigadistas rojos nos hace entender a Ida. Antonioni ha decidido ser explícito, pero al mismo tiempo no cree en tal claridad y se ayuda con la intriga misteriosa, como en **El pasajero**. Se trata de misterios que son como el mar inútilmente escudriñado de **La aventura**, como la muda campiña invernal de **El grito**, como los canales de **El desierto rojo**, como la bolsa de valores de **El eclipse**, como las calles de **La noche**, como el parque de **Blow up**, como la provincia de **Zabriskie Point**, como el desierto de **El pasajero**, como la niebla de la carretera, como la laguna sin Venecia, aquí en **Identificación de una mujer**.

Una vez más, Antonioni es desesperadamente actual. Desde las regiones solitarias de su interioridad, sintoniza con frescura siempre renovada "l'air du temps". La ambigüedad de Mavi y de Ida no son solamente soluciones expresivas de angustias personales, sino también el reflejo de la más amplia angustia del varón contemporáneo frente a unas mujeres en mutación, inquietas fugitivas de los modelos femeninos de la sociedad patriarcal, inestables e indefinidas pero irrevocablemente insumisas. Su naturaleza inasible es percibida por el varón, el protagonista Niccoló, imbricada de alguna manera con su clara ubicación social. En este sentido, hasta la figura –aparentemente de fondo– de la hermana Carla, está netamente caracterizada: en su profesión (ginecóloga), en su condición femenina (divorciada con un hijo) y en la forma de pensar (al responsabilizar a Niccoló por las sucesivas rupturas sentimentales). Mavi pertenece a la alta burguesía y lo asume cabalmente a pesar de la irritación de Niccoló. Ida, a las capas inferiores de aquélla, semi-proletaria, y se ha volcado con pasión al teatro (de vanguardia, marginal); en su relación con el director de la compañía es asociada al mundo de convicciones absolutas, de posiciones tomadas, de la pareja de brigadistas rojos. Las tres poseen robustas raíces éticas, sociales, militantes: algo que Niccoló es incapaz de asumir pero que lo fascina, algo a lo cual aspira pero no puede mover un dedo para alcanzar. El de Antonioni no es escepticismo, es imposibilidad de sentirse parte del mundo, de lo que se mueve, se puebla, persigue algo. El contempla: el cuerpo dormido de Mavi, el paisaje romano enmarcado por la ventana del estudio (una ventana para sentarse en ella, a contemplar), el punto exacto y la hora justa en los cuales la laguna veneciana se hace absolutamente desierta y silenciosa. Pero en el vientre de Ida se agita una vida en formación y en todas sus entrañas y en su cerebro viven y trepidan mil vínculos, mil llamados.

En la alegoría final, análoga a la que concluye **Zabriskie Point**, la nave espacial de la película de ciencia ficción que el sobrinito pide a Niccoló que realice se dirige hacia el sol. Pero, ya cerca, su ruta se desvía: no se llega al encuentro. En la pantalla se agranda, lo invade todo, el sol.

Intriga y metáfora, modos y gestos lentos y reiterativos, insistente marginación del protagonista de todo lo que realmente acaece, rechazo de toda literariedad del lenguaje, la imagen como símbolo, emblema, memorándum (como los recortes, los terroristas, Louise Brooks), el paisaje interno del apartamiento visualizado una y otra vez desde los mismos ángulos, recorrido según los mismos trayectos: todo apunta, o refleja, una interioridad irremediable. Todavía angustiada, pero ya resignada: el sentido trágico de la incomunión con el mundo, que vibraba en **El pasajero**, aquí es, aunque sobrio e inclemente, sólo un lamento.

Ambretta Marrosu

EL MISTERIO DE OBERWALD. Italia, 1980. Dir.: Michelangelo Antonioni. Prod.: Iter Film/RAI-Radio Televisione Italiana/Polytel International. Guión: M. Antonioni, Tonino Guerra, del drama "El águila de dos cabezas" de Jean Cocteau. Fot.: Luciano Tovoli. Int.: Monica Vitti, Paolo Bonacelli, Franco Branciaroli, Luigi Diberti, Elisabetta Pozzi.

IDENTIFICAZIONE DI UNA DONNA. Italia/Francia, 1982. Dir.: Michelangelo Antonioni. Prod.: Giorgio Nocella, Antonio Macri; Alessandro von Normann (ejec.); Franco Ballati (superv.); para Iter Film/Gaumont y RAI TV2 (asoc.). Guión: M. Antonioni, Gérard Brach, Tonino Guerra. Fot.: Carlo Di Palma. Mont.: M. Antonioni. Dir. art.: Andrea Crisanti; Massimo Tavazzi (Dis.). Mús.: John Foxx; extracto de "Calma en la floresta" de E.H. Grieg; canciones de repertorio. Trajes: Paola Comencini. Tit.: Penta Studio. Son.: Michael Billingsley (ed.); Mario Bramonti (grab.); Alvaro Gramigna (ef.). Int.: Tomas Milian, Daniela Silverio, Christine Boisson, Sandra Monteleoni, Giampaolo Saccarola, Alessandro Ruspoli, Giada Gerini, Sergio Tardioli, Paola Dominguin, Marcel Bozzuffi, Itaco Nardulli, Veronica Lazar, Enrica Fico, Arianna De Rosa, Maria Stefania D'Amario, Luisa Della Noce, Lara Wendel, Pierfrancesco Aiello, Carlos Valles.

Pasaje a la India de David Lean: Otra nostalgia imperial.

PASAJE A LA INDIA

Cierto cine inglés se caracteriza por tratar de dar una imagen supuestamente objetiva de la historia. Este año hemos tenido dos films con estas características: uno es **The Killing Fields**, en el que los gringos son los malos de la película hasta que hacen su aparición los camboyanos, y la gente sale del cine pensando que el maluco mayor es el menos malo de los dos. La otra es **Passage to India** de David Lean, en la que los ingleses son unos verdaderos hijos de la Gran Bretaña, pero los hindúes son unos seres tan absolutamente inferiores que deberían estar agradecidos por los casi trescientos años de dominación británica.

Como es sabido, lo único más británico que una novela inglesa sobre la India es una película inglesa sobre la India. El film **Pasaje a la India** es de lo peorcito, ya que además está basado en una novela en la que los ingleses son estupendos hasta que llegan a la India y los hindúes (no nos olvidemos que Forster era un liberal) son buenos salvajes. En la película de Lean este esquema cambia un poco, los ingleses son definitivamente detestables, aunque el honor del imperio se mantiene en alto por la decente participación de Mrs. Moore y el profesor Fielding, pero los hindúes se convierten en salvajes a secas. Cuando los hindúes no son salvajes son unos seres de un servilismo tan repugnante que se merecen todos los líos en los que los meten las inglesas con represiones sexuales. Porque suponemos que ese es todo el rollo de Adela, que no tuvo problemas mientras estuvo en la civilización, pero llegó a un lugar salvaje y ya sabemos, of course, que en esas circunstancias las cosas cambian.

El mayor problema de esta película de Lean son sus intenciones. No dudamos que el film quiere ser una especie de contraposición entre dos mundos, dos civilizaciones, dos formas de mirar la vida. Pero una confrontación merece respeto para las dos partes. No se puede hacer algo de este tipo analizando a los dos mundos con la óptica de uno de ellos, no se puede tratar de acabar con el estereotipo de oriente utilizando los mismos conceptos estereotipados de siempre. Igual que no se puede hacer una película en la que uno de los momentos más importantes de la historia de la India queda reducido al simple enfrentamiento de unos salvajes que no saben ni por qué están luchando ni cuál es el enemigo, pero que son arrastrados a decir cualquier cosa por unos líderes envidiosos de la superioridad británica.

Aparte de eso, la película está tan bien realizada como era de esperarse, aunque la fotografía de tarjeta postal parece propaganda de la oficina de turismo de la India.

Violeta Rojo

A PASSAGE TO INDIA. Gran Bretaña, 1984. Dir.: David Lean. Prod.: John Brabourne, Richard Goodwin para Thorn Emi Screen Entertainment. Guión: D. Lean de la nov. de E.M. Forster. Mús.: Maurice Jarre. Int.: Peggy Ashcroft, Judy Davis, James Fox, Alec Guinness, Nigel Havers, Victor Banerjee.

Redacción: Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé.

El valor del ejemplar de **Cine-ola** es de Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela Bs. 50,00; para América Latina US$ 10,00; para otros países US$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a "Cine al Día". Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84 - 0232.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-ola puede adquirirse en las principales librerías del país.